

1. Zielstellung	3
2. Einleitung	
2.1. Das Arbeitsgebiet des Tonmeisters	3
2.2. Die Philharmonie Berlin	4
2.3. Überblick der Geschichte der Berliner Philharmoniker	
2.3.1. Hans von Bülow (1882-1984)	6
2.3.2. Arthur Nikisch (1895-1922)	13
2.3.3. Wilhelm Furtwängler (1922-1945)	19
2.3.4. Sergiu Celibidache (1945-1954)	25
2.3.5. Herbert von Karajan (1954-1989)	29
2.3.6. Claudio Abbado (1989-2002)	35
2.3.7. Sir Simon Rattle (seit 2002)	39
3. Tontechnische Gegebenheiten in der Philharmonie Berlin	
3.1. Tonaufnahmen in der Philharmonie	40
3.2. Personal und Aufgabenverteilung	41
3.3. Technische Ausstattung	
3.3.1. Studio 3	42
3.3.2. Konzertsaal	44

4. Produktionsvorbereitung

- 4.1. Feststellen von Besetzung und örtlicher Verteilung
auf dem Podium 45
- 4.2. Zusammenstellung des Teams 47
- 4.3. Mikrofonieren in der Philharmonie am Beispiel ei-
nes Klavierkonzerts 47
- 4.4. Technische Rahmenbedingungen 49

5. Aufnahme

- 5.1. Studioproduktion und Konzertmitschnitt 50
- 5.2. Digital Concert Hall 51

6. Postproduktion

- 6.1. Nachbereitung der Studioproduktionen in der Phil-
harmonie 52
- 6.2. Konzertaufnahmen und Digital Concert Hall 53

7. Zusammenfassung 53

8. Literaturverzeichnis 55

1. Zielstellung

Das Ziel der Arbeit ist es, die Arbeit des Tonmeisters darzustellen, sowie das Zusammenspiel mehrerer Komponenten bzw. Departments bei einer Tonproduktion in einem Konzerthaus zu beschreiben. Das beinhaltet die Zusammenarbeit von Künstler (Dirigent/Orchester), Tonmeister und Produzent. Außerdem werden die Unterschiede zwischen einem Live-Mitschnitt und einer Studioproduktion anhand von praktischen Beispielen der Philharmonie erläutert.

Die Philharmonie Berlin bietet hierzu ideale Möglichkeiten und Material, da hier seit vielen Jahren in Regelmäßigkeit professionell stattfinden.

Diese Arbeit wird sich ausschließlich mit den Produktionen in Form von Aufnahmen befassen. Konzertbeschallungen in der Philharmonie werden hier gänzlich vernachlässigt. Außerdem beschränkt sich die Dokumentation allein auf die Philharmonie ohne den dazugehörigen Kammermusiksaal.

2.1. Der Tonmeister.

Der Tonmeister ist ein verantwortlicher Leiter zuständig für Tonaufnahmen bzw. Tonübertragungen. Mit einer Reihe von elektroakustischen Geräten transformiert er Klänge in eine wiedergebende oder live übertragbare Darbietungsform. Nach sowohl künstlerischen, als auch technischen Gesichtspunkten gestaltet er Klangbilder, die durch Abhörmöglichkeiten, wie z.B. Lautsprecher wiedergegeben werden können.

Künstler, Dirigenten, Autoren oder Regisseure erwarten von einem Tonmeister einen urteilssicheren, kritischen, sensiblen und künstlerisch

kompetenten Arbeitspartner. Der Tonmeister muss entscheidend zur bestmöglichen Verwirklichung und zur vollen Entfaltung ihres Könnens beitragen. Die Tätigkeit des Tonmeisters erfordert neben umfassender musikalischer Bildung Kenntnisse auf den Gebieten der Elektronik, der Digitaltechnik, der Akustik und Psychoakustik, der Übertragungstechnik, der Informatik sowie der professionellen Studiotechnik. Außerdem muss er sich auch in Fragen der technischen Konzeption und wirtschaftlichen Durchführung von Produktionen sowie der Beschaffung von Studiogeräten auskennen und ihren Auftraggebern kompetente Ratgeber sein.

Ihre Funktion besteht in der partnerschaftlichen Vermittlung zwischen künstlerischen Erfordernissen und technischen Realisierungsmöglichkeiten und reicht von der Beratung von Autoren, Regisseuren sowie Interpreten über die eigene interpretatorische Einflussnahme bis hin zur selbständigen Gestaltung, welche sich insgesamt als Tonregie bezeichnen lässt.

2.2. Die Philharmonie Berlin.

Die 1960 bis 1963 erbaute Philharmonie verkörpert den demokratischen Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg. Hans Scharoun entwarf ein dynamisch schwingendes Gebäude, wobei er bewusst auf alle traditionellen Repräsentationsgesten verzichtete. Aus dem niedrigen Eingangsbereich wächst der polygonale, fast fensterlose Saalbau hervor, dessen Dach in mehreren Schwüngen zeltartig ansteigt, um mit einer geflügelten Dachplastik von Hans Uhlmann zu enden. Der Außenbau war anfangs ockerfarben verputzt. Nach den Vorstellungen des Architekten wurden 1978 bis 1981 golden schimmernde Aluminiumplatten angebracht, die einen diaphanen Glanz erzeugen. Hans Scharoun entwickelte

eine neuartige Saalkomposition, bei der die „Musik im Mittelpunkt“ steht. Der Saalgrundriss ergibt sich aus drei übereinander gelegten und gegeneinander verdrehten Fünfecken. Das Podium in der Raummitte ist allseitig von gestaffelten, räumlich versetzten Zuschauerrängen umgeben. Die Gemeinschaft der Zuhörer kann sich vollkommen auf das Orchester und die Musik konzentrieren. Die ansteigenden Zuschauerränge vereinen sich mit den an der aufstrebenden Decke angebrachten pyramidenförmigen Schallreflektoren, den frei schwingenden Schallsegeln und den abgehängten Lampen zu einem lebendigen Raumgefüge. Scharoun verstand die zeltartige Decke als eine der „Landschaft“ des Saals gegenüber gestellte „Himmelschaft“. Das fantasievoll gestaltete Foyer, das sich halbkreisförmig um den Saal legt, erweckt mit seinen zahlreichen Treppen, Gängen, Betonstützen und Galerien einen labyrinthischen Eindruck. Die eingestellten Treppenaufgänge scheinen richtungslos durch den Raum zu schweben, folgen aber einem Verkehrskonzept, das den breiten Strom der Zuschauer aus dem Foyer zu ihren Plätzen in den verschiedenen Saalbereichen kanalisiert. Hans Scharoun engagierte mehrere Künstler, die aus der Philharmonie ein Gesamtkunstwerk von Architektur und Design machten.

Die Philharmonie bildet mit dem Kammermusiksaal und dem Staatlichen Institut für Musikforschung, zwei Nebengebäuden, die von Edgar Wisniewski nach Studien Hans Scharouns ausgeführt wurden, eine gestalterische Einheit.

2.3. Überblick zur Geschichte der Berliner Philharmoniker.

2.3.1. Hans von Bülow (1882-1894)

„Welch exzellente Kapelle, diese Meininger. Ich versichere Ihnen, sie haben gespielt wie Halbgötter.“¹

Die Wurzeln des Berliner Philharmonischen Orchesters reichen indirekt weit zurück in die mitteldeutsche Geschichte, zwar nicht bis zur Wartburg und zum Kyffhäuser, aber dennoch nach Meiningen und seinem Theaterherzog Georg II.

Der humanistisch erzogene und künstlerisch ausgebildete Adelsspross war stets schwer begeistert und inspiriert von den schönen Künsten. Er nutzte sein Vermögen – niemals die Staatskasse! – für schauspielerische und konzertante Aufführungen. Durch die Konzentration der wirtschaftlichen Mittel bekamen die Meininger Bühnenkunst und Musikleben einen derart großen Aufschwung, dass sie binnen weniger Jahre ein Markenzeichen für höchste Qualität und Modernität wurden.

Im Oktober 1873 gastierte Hans von Bülow, auf Einladung von Georgs Gattin und Bülows Schülerin Ellen Franz, erstmals in Meiningen. Er spielte Sonaten von Ludwig van Beethoven und leitete zudem ein Orchesterkonzert. Der Pianist, seit Jahrzehnten auch ein erfahrener Dirigent, zeigte sich auf Anhieb beeindruckt.

1879 gelang es dann Herzog Georg II. Hans von Bülow als Hofkapellmeister zu verpflichten.

¹ Hans von Bülow: Briefe und Schriften, Band 6, S. 127f.

Die fesselnde Darbietung von Bülows und die Leidenschaft der Meininger fanden schnell Anklang im gesamten Land. So vergrößerte Herzog Georg II. regelmäßig die Kapelle und es wurden mit Hilfe von dem Konzertagenten Hermann Wolff erste Kontrakte für Konzertreisen nach Berlin, Hamburg und Bremen abgeschlossen. Vor allem in Berlin erwartete man die Meininger mit großer Begeisterung. „Sie ahnen ja gar nicht, auf welch gierigen Boden Ihre Ideen hier in Berlin, wo die klassische Musik längst ‚verspielt‘ ist, gestoßen sind.“², schrieb Hermann Wolff an von Bülow in einem Briefwechsel vom September 1881.

Die Meininger Hofkapelle hatte ihre Mängel, wie z.B. dem klanglichen Hindernis, da sie nicht über gute und wohlklingende Instrumente verfügte. Zu begeistern wusste sie mit dem tiefer Liegenden, dem Geistigen. Man bewunderte, dass die längst bekannten Sinfonien Beethovens wirkten wie neue Werke, man stand vor Offenbarungen, die man nicht für möglich gehalten hätte und die man schon gar nicht von Berliner Orchestern erlebte. Die Zeitungen spielten geschickt mit dem Widerspruch von Metropole und Provinz. „Und dies Alles, werden die Leser verwundert fragen, soll von der kleinen sächsischen Residenz Meiningen aus der großen, auf ihr Musikleben stolzen Reichshauptstadt dargeboten worden sein?“

Berlins musikalische Welt, musste sich der sächsischen Provinz geschlagen geben. Von Bülow triumphierte vernichtend. Dem Herzog berichtete er: „Hoheit, haben in der Reichshauptstadt eine Revolution angeführt oder wenn das dem Fürsten zu revolutionär klingt, einen Staatstreich

² Hermann Wolff: Brief vom 19.09.1881, Staatsbibliothek Berlin

inszeniert, der von epochemachenden Folgen für die ganze Musikwelt sein kann.“³

Der Kritiker und Satiriker Alexander Moszkowski sagte im Deutschen Montagsblatt: „Seit längerem schon stellt sich unser Konzerttreiben unter dem Bilde eines der Stagnierung zustrebenden Gewässers dar. Wie mit einem neptunischen Dreizack hat Hans von Bülow mit seinem Taktstock die ebene Fläche aufgerührt und eine wogende Brandung heraufbeschworen, die sich, wie wir hoffen, nicht allzu bald wieder glätten wird.“⁴

Von Bülows Meininger verschlangen geradezu alles was als historische Musikszenerie Alt-Berlins bezeichnet werden konnte. Das Jahr 1882 erwies sich, wie es von Bülow vorhergesehen hatte, als Epochenschwelle. Es war das Ende des Berliner Biedermeier.

Eine Jahrzehnte lang andauernde Hausse im Berliner Unterhaltungsmarkt machte sich vor allem die Bilse'sche Kapelle zu nutzen. Das 1842 im schlesischen Liegnitz von Benjamin Bilse gegründete und geleitete Ensemble konnte zunächst nur schwer Fuß fassen. Aufgrund der steigenden Nachfrage und des gesunkenen Niveaus der Konkurrenz, gelang dies jedoch 1867. Bilse hatte außerdem mit einem eigenen Konzertsaal, dem Konzerthaus in der Leipziger Straße, einen entscheidenden Vorteil. So spielte die Kapelle in der Wintersaison sieben Tage die Woche und ging im Sommer auf Tournee. Mit hoher Kunstfertigkeit und einer ungezwungenen Atmosphäre avancierte Bilses Kapelle schon bald zum Liebling des Berliner Kleinbürgertums.

³ Brief vom 6.1.1882, Staatsarchiv Meiningen Ha12, zitiert nach Haas, S. 210

⁴ Deutsches Montagsblatt 9.1.1882, zitiert nach Peter Muck: Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester, Bd. I, Tutzing 1982, S. 3.

Bilse's Erfolgsrezept der Mischung von einem „erlesenen Pariser Tropfen“ und einem „ordinären Weißbier“ war keine Innovation. Neu war die Entschlossenheit, mit der er seine musikpädagogischen Ansichten nach Berlin verpflanzte. Er fand Wege alle gesellschaftlichen Schichten an die Musik heranzuführen, von der sie gewöhnlich aufgrund hoher Eintrittspreise bzw. sozialer Schranken ausgeschlossen waren. Der sozialkritische und feuilletonistische Erzähler Max Kreutzer hat die Zustände ‚bei Bilse‘ in einer Aufsatzsammlung detailliert beschrieben: „Der Gedanke an Bilse wurde gleichsam zum Monopol aller heiratsfähigen Töchter und Versorgungstanten aus gut bürgerlicher Familie; in ihm konzentrierte sich das gesellschaftlich-musikalische Leben der Wintersaison, durch ihn öffnete sich eine glänzende Perspektive von Kerzenglanz, rosigen Frauengesichtern, wohl frisierten Männerköpfen, berausenden Tonwellen und – neuen Bekanntschaften.“⁵

Die Tatsache, dass im Laufe der Zeit Koryphäen wie Wagner, Saint-Saëns und Johann Strauß mit der Bilse'schen Kapelle konzertierten, spricht für ihre Qualität. Zudem bedeutete es höchstes Lob, in einem Atemzug mit den großen Orchestern aus Leipzig, Wien, Paris und Meiningen genannt zu werden.

Im Frühjahr 1882 trennten sich allerdings 50 Musiker von Bilse. Die Ursache der Trennung ist leider bis heute unbekannt, da es keine Äußerung der Betroffenen gibt, weder 1882 noch zu späterer Zeit. Die einzig erschienene Quelle von 1902 – einer Jubiläumsschrift, die auf Gesprächen mit noch lebenden Gründungsmitgliedern beruht – begründet die Spaltung des Orchesters mit ökonomischen Hintergründen. Die Musi-

⁵ Max Kreutzer: Wilder Champagner, Leipzig o.J., S. 27.

kergruppe agierte zügig und wählte einen Orchestervorstand und verpflichtete sich notariell zum Zusammenhalt. Sie wählten Ludwig von Brenner zum Dirigenten. Nur durch Schenkungen von Freunden und Bekannten aus vergangenen Bilse-Tagen, kamen die Musiker zu Notenschriften und Instrumenten.

Das wichtigste Geschenk machte ihnen jedoch Hermann Wolff. Mit seiner administrativen Unterstützung und seiner einschlägigen Erfahrung in dem Milieu übernahm er das existenzgefährdete Orchester.

Als man 1882 Ludwig von Brenner zum Chefdirigenten wählte, setzte man ein Zeichen von Kontinuität. Außerdem hoffte man mit ihm das Erfolgskonzept aus Bilse'schen Tagen wiederholen bzw. kopieren zu können. Auch gab das Orchester Konzerte bei Speis und Trank für Jedermann. Ein Novum waren jedoch die 1882 von Hermann Wolff ins Leben gerufenen Abonnementkonzerte. Hier legte allein Wolff fest wer was zu spielen hatte. Er verpflichtete die Gastdirigenten und legte die Honorare fest. Das rapide anwachsende Renommee des Orchesters basierte vor allem auf diesen Konzerten.

Neben den Konzerten mit Hausdirigent von Brenner und den Abonnementkonzerten wurde eine Zusammenarbeit mit der Berliner Musikhochschule abgeschlossen. Diese Konzerte veranstaltete der Direktor und Kapellmeister der Hochschule Joseph Joachim. Im Vergleich mit Joachim und Wolffs verpflichteten „Stardirigenten“ schloss von Brenner nur selten gut ab und trat aufgrund nicht endender Presse- und Musikkritik 1884 von seinem Amt als Chefdirigent zurück. Ihm bleibt einzig und allein der Ruhm des ersten demokratisch gewählten Berliner Orchesterleiters.

Im März 1882 wählten die Mitglieder des Orchesters einen Vorstand und gaben sich eine eigene Satzung. Nach der Wiener Hofoperkapelle und der Langenbach'schen Kapelle aus Elberfeld waren die Berliner erst das dritte Ensemble von solch einer Selbständigkeit. Einzigartig macht die Berliner allerdings die Tatsache, dass sie sich als unabhängige Institution behaupten mussten, während die Wiener Philharmoniker nach wie vor ein Orchester des Opernhauses waren und die Elberfelder Kapelle von der Stadtbehörde getragen wurde.

Es ist nahezu unvorstellbar, dass dieses Orchester sich über alle wirtschaftlichen und politischen Krisen seinen Status als autonome Vereinigung behaupten und verteidigen konnte.

Die Vorfahren der Berliner Philharmoniker konzertierten seit 1882 in einem mit einer provisorischen Bühne ausgestatteten Saalbau in der Bernburger Str. Nachdem man sich künstlerisch sowie wirtschaftlich ein hohes Niveau erarbeitet und erspielt hatte, strebte man nun auch nach einer Errichtung eines angemessenen Konzerthauses. In der ehemaligen Rollschuhbahn wurden 1884 zunächst schwerwiegende Mängel, bei Beleuchtung und Ventilation behoben, bis es dann 1888 zu einer Grundsanierung und Neugestaltung kam. Der 1882 auf den Namen „Philharmonie“ getaufte Saal wurde sowohl akustisch als auch ästhetisch improvisiert, bekam eine Orgel und war von nun an ein repräsentativer Konzertsaal. Das Berliner Ensemble der ehemaligen „Bilsianer“ nannte sich nunmehr „Berliner Philharmonisches Orchester“.

Nach einer gescheiterten Gesellschaftsgründung, dem gescheiterten Hausdirigenten Franz Wüllner, unzähligen Autoritätsdiskussionen zwischen Administration und Künstlern und vor allem nichtzufriedenstellenden Besucherzahlen, dauerte es bis 1887 als Hans von Bülow als neu-

neuer Chefdirigent verpflichtet wurde und den Berlinern zu neuem Glanz verhalf.

Ganz Berlin erlag dem 1830 in Dresden geborenen Rationalisten. Nach vielen zu überstehenden Krankheiten, sowohl physischer als auch psychischer Art, war von Bülow trotzdem ein moderner Mensch.

Trotz des Erfolgs des Philharmonischen Orchesters, war das Berliner Musikleben längst nicht konfliktfrei. Es war nicht etwa Bülows antisemitische Überzeugung, die für Aufruhr sorgte. Im Gegenteil. Wie zu dieser Zeit nicht unüblich, pflegte von Bülow viel Kontakt zu der jüdischen Gesellschaft. Es war die zeitgenössische Kunst, die er konsequent ablehnte. Liszts Kompositionen verhöhnte er als „Unmusik“, Bruckner betitelte er als „Halbgenie und Halbtrottel“ und bei Aufführungen Mahlers Werke hielt er sich die Ohren zu. Auf von Bülows Diktum „Bach, Beethoven, Brahms – les autres sont crétins!“ (die anderen sind Schwachköpfe), erwiderte Moritz Moszkowski spontan: „Mendelssohn, Meyerbeer, Moszkowski – les autres sont chrétiens!“ (die anderen sind Christen). So spaltete sich nahezu die musikalische Kunst in Deutschland und war von Konkurrenten und Rivalen geprägt.

Die Spielzeit 1892/93 sollte dann die letzte des Hans von Bülow werden. Zwar wurde sie gänzlich mit ihm eingeplant, jedoch konnte von Bülow aufgrund seines immer schlechter werdenden gesundheitlichen Zustands nur das letzte Abonnementkonzert am 13.03.1893 und sein abschließendes letztes Konzert am 10.04.1893 absolvieren. Am 12.02.1894 verstarb Hans von Bülow in Kairo, wo er auf Rat von Richard Strauss Heilung suchte.

Richard Strauss war es auch, der Hans von Bülow's unermesslich großes Erbe antrat. Und scheiterte. Die Strauss-Konzerte wurden teilweise als „rezensionsunwürdig“ beschrieben. Die „Neue Berliner Musik-Zeitung“ berichtete: „Einige verstimmte Abonnementgesichter, bekannte Geschäftsfreunde des Hauses. Der Dirigent betritt das Podium. Schwacher Willkommensgruß. Matter Dank. Herr Richard Strauss dirigiert.“⁶

Als 1895 die Philharmonischen Konzerte laut Wolff: „beinahe aufgehört haben, eine Rolle im Berliner Musikleben zu spielen.“ verzichtete Strauss auf die weitere Durchführung seines Amtes als Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters.

2.3.2. Arthur Nikisch (1895-1992)

Nach dem Scheitern von Strauss und der Absagen mehrerer Kandidaten engagierte Hermann Wolff 1895 Arthur Nikisch. Der gebürtige Ungar musizierte zu seiner Zeit als Geiger des Wiener Hofopernorchesters (später „Wiener Philharmoniker“) unter Wagner und Verdi. Er war also ein Zeitzeuge großer Musikgeschichte. Als Dirigent jedoch war Berlin für ihn und er für Berlin „neu entdecktes Land“. Umso erstaunter war man als das selbstbestimmende, demokratisch agierende Orchester die Verpflichtung Nikischs akzeptierte.

Nikischs Erfolg hielt sich in seiner ersten Spielzeit in Grenzen, wenn man die Auslastung der Sitzreihen der Philharmonie betrachtet. Erst in der Saison 1896/97 überwog die Neugier und Begeisterung für den „Nachfolger“ den Misskredit der vergangenen Jahre. Ferdinand Pfohl, Nikischs Biograf, brachte wohl den treffendsten Vergleich: „Bülow: ein Nonplusultra an Geist und Intellekt; Nikisch: ein Nonplusultra an unfehl-

⁶ Neue Berliner Musik-Zeitung, Oktober 1894, in: Peter Muck, Bd. I, S. 189.

barem Instinkt, an musikalischer Triebhaftigkeit und Seele, an urigem Musikantentum, zur höchsten Kultur veredelt. Bülow: Philosoph; Nikisch: Poet.“⁷.

Nikischs Auftreten war stets charismatisch und elegant. Der akkurat gestutzte Bart, pechschwarzes Haar, selbstgefertigte, extravagante Hemden und seine weiß geschminkten Hände waren Teil seiner Aura, die nahezu hypnotisch auf einen wirkte. Neben seiner oberflächigen Exzellenz wusste Nikisch vor allem aber das Orchester – die Musiker – zu erreichen. Aufgrund seiner Tätigkeiten als Geiger, war er nie ein Freund der erzieherischen Arbeitsweise vieler seiner Kollegen gewesen. Hochachtungsvoll äußerte er sich einmal: „Es kann ohne Zögern behauptet werden, dass in einem erstrangigen Orchesterkörper ein jedes Mitglied die Bezeichnung ‚Künstler‘ verdient.“⁸. Mit seiner Höflichkeit und Weltoffenheit gewann er jederzeit den Respekt und die Anerkennung eines jeden Orchesters.

Der Dirigent Fritz Busch, als Student selbst Musiker unter Nikisch, erläuterte Nikischs Einstand der ersten Probe: „Es war zehn Minuten nach Beginn der festgesetzten Probenzeit, als sich meinem Platz gegenüber an der anderen Seite des Orchesterraums die Türe öffnete und ein kleiner, sehr elegant gekleideter Herr eintrat. Den zunächst sitzenden Hornisten machte er eine ruhige Verbeugung, begrüßte sie und die übrigen Bläser mit solchem Charme, dass, als er das Dirigentenpodium betrat, bereits das gesamte Orchester aufgestanden und in begeisterte Akklamation ausgebrochen war...“⁹.

⁷ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 100

⁸ Stefan Jäger (Hg.): Das Atlantisbuch der Dirigenten. Zürich 1985, S. 290.

⁹ Fritz Busch: Aus dem Leben eines Musikers. Berlin 1978, S. 65

1913 folgte dann eine Neuheit in der Zeitgeschichte: Nie zuvor gab es eine komplette Sinfonie auf Tonträger. Am 10.11.1913 begaben sich Arthur Nikisch und seine Philharmoniker ins Aufnahmestudio und spielten Beethovens 5. Sinfonie in C-Moll, Op. 67 ein. Der beinahe improvisatorische und dennoch atmende bzw. freie Musizierstil Nikischs, der sich vor allem auf dieser Aufnahme widerspiegelt, schien in vielen folgenden Generationen verlorengegangen zu sein. Johannes Brahms, zunächst verschreckt von Nikischs Interpretation, bewunderte später Nikisch für seine Individualität und Selbständigkeit. „Sie haben ja alles ganz anders gemacht; aber Sie haben Recht – so muß es sein!“¹⁰ teilte Brahms ihm nach einer Aufführung eines Brahms-Werkes mit.

In 27 Jahren leitete Arthur Nikisch mehr als 600 Konzerte der Berliner Philharmoniker. Darunter viele Gastspiele in ganz Europa, wie zum Beispiel die sechs Paris-Konzerte, zwei Russland-Tourneen und gar einer Skandinavien-Reise während des ersten Weltkriegs. Doch wie auch sein Vorgänger von Bülow scheute er die modernen Künste. Zwar hielt er neben Beethoven und Brahms wiederum viel von spätromantischen Komponisten, wie Bruckner oder Mahler, die Zeitgenossen (Schönberg, Ravel, Strawinsky u.a.) jedoch mied er konsequent. Dennoch wusste er ein Programm zu schaffen, dass abwechslungsreicher nicht hätte sein können. Man hörte Wagner gefolgt von Massenet, Tschaikowsky und Händel, oder Bruckner eröffnet von Moszkowskis Klavierkonzert. Vor allem war dem ungarischen Meister aber eine wichtige „Heldentat“ gelungen: Mit dem zunehmenden Aufführen sinfonischer Werke machte Nikisch das Orchester immer mehr zum Dreh- und Angelpunkt des Geschehens in der Bernburger Straße. So erschienen die virtuoson Kadenzen einzigartiger Solisten, wie Kreisler, Busoni oder Backhaus nur noch wie ein Be-

¹⁰ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 105

gleitinstrument. Im Laufe wurden weniger Konzerte für Soloinstrument und Orchester aufgeführt.

Wie viele andere Orchester machte auch den Berlinern, trotz der Erfolge in der Konzertsaison, der wirtschaftliche Engpass in den Sommermonaten zu schaffen. Hilfe suchte und fand man hier beim Nachbarn. Das Berliner Philharmonische Orchester verpflichtete sich zu einem Engagement im niederländischen Badeort Scheveningen. Man debütierte am 1. Juni 1885 und gastierte dann alljährlich bis zum 30. September in dem beliebten Stadtteil Den Haags. Durch das regelmäßige Auftreten der Philharmoniker entwickelte sich in Scheveningen eine Art „Kulturtourismus“. Die niederländische Tageszeitung „Signale“ berichtete von „Pilgerfahrten“, die sich jedes Jahr häuften, um die Berliner musizieren zu sehen. Man schwärmte weiter: „Die Berliner Philharmoniker. Diese Bezeichnung ist längst zum Zauberwort geworden. Das Prestige, das sie dem Weltbadeorte durch ihr alljährliches Erscheinen in steigendem Masse verleihen, ist unschätzbar...“¹¹.

Während also in den Niederlanden eine Begeisterung und Begierde entfacht wurde, wurden im kulturell unbefriedigten Berlin immer wieder Stimmen laut, welche ganzjährige Aufführungen philharmonischer Konzerte forderten. Da aber neben der gegenseitig entstandenen Leidenschaft zwischen dem Orchester und Besuchern Scheveningens auch die Existenznot ein Grund für die Hollandreisen waren, ließ es sich nur schwer vereinbaren den Verweil im Seebad aufzugeben. Allerdings war die Belastung der Musiker bei zwei Konzerten täglich über solch einen Zeitraum enorm. Die Vossische Zeitung schrieb am 22.09.1911: „Warum sollte gerade in unserer Stadt, die sich so gern das Musikzentrum der Welt nennen hört, eine Institution von so hoher kultureller Bedeutung,

¹¹ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 117

wie sie das Philharmonische Orchester darstellt, keine städtische Subvention erhalten?“¹² Eine Idee, die nicht neu war, denn am 16.02.1911 hatte die Stadtverordnetenversammlung bereits einen Antrag dieser Art mit dem Orchestervorstand verhandelt und abgelehnt. Nach vielen erneuten Verhandlungen 1911 kam es dann aber am 30.11. endlich zu einer Einigung. Das Orchester erhielt jährliche Subventionen in Höhe von 60.000 Mark und verpflichtete sich 40 Konzerte zu verbilligten Eintrittspreisen anzubieten. Dies war zum einen eine Erleichterung für das Orchester und die Berliner Kulturbeflügelten, bedeutete aber gleichzeitig das Ende der Scheveninger Sommerreisen. Der Vertrag wurde nach 27 Jahren nicht mehr verlängert.

Nach 30 Jahren Orchestergeschichte setzten sich die Berliner Philharmoniker also den Meilenstein einer öffentlich geförderten Institution zu sein.

Mit Beginn des ersten Weltkriegs endete vorerst die verhältnismäßig sorgenfreie Zeit. Es wurden etwa 40 Prozent der Stammbesetzung zum Militärdienst einberufen und durch den Ausfall vieler Konzerte aufgrund des Krieges waren auch keine Mittel vorhanden, um die Lücken angemessen zu besetzen. Aus der Not wandte man sich an die Hochschule für Musik, die vakanten Positionen im Orchester von Studenten besetzen zu lassen.

Die Programmplanungen in den Kriegsjahren verbannten nahezu alle Komponisten der Kriegsgegner. Anstelle von Tschaikowsky, Berlioz oder Offenbach setzte man mit Komponisten wie Gillhausen und von Reznicek auf den nationalen Triumph. Chefdirigent Arthur Nikisch zeigte sich davon wenig beeindruckt und versuchte in seinen Abonnementkonzerten

¹² Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 117

ten mit Musik aus aller Welt eine europäische Gemeinsamkeit aufrecht zu erhalten. Der Krieg in Europa war für Nikisch auch kein Hindernis weiterhin Konzertreisen durch Europa anzusetzen.

Die Nachkriegszeit entfaltete sich als große Veränderung im europäischen Musikleben. Eine neue Generation um Größen wie Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler oder Georg Szell trat nun an die Dirigentenpulte. In der Konzertreihe „Konzerte des Anbruchs“ dirigierte die Gastmusikdirektoren neue Musiken von Skrjabin, Debussy, Schönberg und Strawinsky. Trotz der anhaltenden, abneigenden Einstellung Nikischs zur zeitgenössischen Musik, war die Moderne nun auch in Berlin angekommen.

Nikisch hielt nach wie vor an seinem Konzept der „guten alten Zeit“ fest und sollte damit auch keinen Ruhm einbüßen. Am 1. März 1920 veranstaltete das Philharmonische Orchester ein Konzert zu Ehren des 25jährigen Jubiläums Nikischs Amtszeit. Das Programm des Abends war das Selbige, welches Nikisch zu seinem Debüt 1895 dirigierte. Die Signale berichtete später: „Am Montag, 1. März, dann der Saal in festlichem Gewande, das Podium mit Blumen geschmückt, die Zuhörerschaft in ‚grosser Toilette‘, der Riesenraum von hellem Licht durchflutet... Als der Gefeierte erschien, brach ein Sturm des Beifalls los, alle Anwesenden erhoben sich von den Plätzen, minutenlang währte der spontane Empfang. Man merkte es Nikisch an, dass er gegen tiefe Rührung ankämpfte, als er nach allen Seiten dankte.“¹³

Am 9. Januar 1922 begab Nikisch sich ein letztes Mal auf das Dirigentenpodium in der Bernburger Straße. Einmal mehr stellte er mit Werken von Schumann, Brahms und Mendelssohn seine Einzigartigkeit unter

¹³ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 123

Beweis. In den darauf folgenden Tagen verlor er von einer Grippe geplagt seine sonst so erheiternde Frische. Als er sich dann nach seinem letzten Konzert mit dem Leipziger Gewandhausorchester ins Krankenhaus begab, konnten seine verkalkten Herzarterien den Belastungen nicht mehr standhalten. Der Maestro der (Berliner) Herzen starb am 23. Januar 1922.

2.3.3. Wilhelm Furtwängler (1922-1945)

Nachdem mit vielen Trauerveranstaltungen der Tod Nikischs zumindest ein wenig verdaut schien, wusste man sowohl in Berlin als auch in Leipzig, dass nach dem tragischen Abgang des Einen, schnellstmöglich ein Neuer her musste. Die Kandidatenliste war lang und die Favoriten Walter, Klemperer, Busch schienen alle ihre Chancen zu haben. Wilhelm Furtwängler kam aufgrund seiner Tätigkeit als Chefdirigent in der Staatsoper nicht in Frage. Furtwängler forderte aber den ganz großen Wurf. Er verkündete sein Interesse an beiden vakanten Stellen in Berlin und Leipzig. Er kam, sah und siegte. Am 22. März 1922 ernannten das Berliner Philharmonische Orchester und das Gewandhausorchester Leipzig den Nachfolger Nikischs: Wilhelm Furtwängler. Mit nur 36 Jahren leitete er also den künstlerischen Betrieb in Leipzig und in Berlin.

Furtwängler hatte es vorerst nicht leicht. Die Medien forderten nach Jahrzehnten der Tradition und Altbewehrtem endlich die Offenheit zum Modernen und befürchteten in dem nach humanistischen Idealen erzogenen nicht den richtigen gefunden zu haben. Die Kritik überweilte noch das erste Abonnementkonzert im Oktober 1922, als Furtwängler mit Bruckners siebter Sinfonie sich mit Nikischs gesetzten Maßstäben messen zu wollen schien. Die Zweifel von medialer Seite verstummten jedoch bereits im zweiten Konzert, als Furtwängler mit Skrjabin's „Poème

de l’extase“ und den fünf Orchesterstücken Schönbergs sich mit den Philharmonikern erstmals in die „Atonalität“ wagte. Zunehmend waren auch Werke von Strawinsky, Debussy und Hindemith als Epizentren des Programms der Abonnementkonzerte zu hören. Insgesamt führte Furtwängler 124 zeitgenössische Komponisten auf und war beim Zuschauer alles andere als umjubelt. Nicht selten spalteten sich die Reaktionen der Gäste in tobenden Applaus und Pfeiffkonzerte. Furtwängler nahm das allerdings in Kauf und hielt an seiner Revolution des Neuen fest. Es war nicht immer eine Herzensangelegenheit, eher eine Verpflichtung seiner Position, die gegenwärtige künstlerische Entwicklung zu involvieren. So war es ihm auch gelungen die junge Generation für die philharmonischen Konzerte in Berlin zu begeistern.

Furtwängler sah sich selbst als dirigierenden Komponisten. Für ihn galt es neben dem Neuen auch das Altbekannte neu zu entdecken und zu deuten. „Es gab niemals auch nur einen Augenblick des Vorhersehbaren. Man musste allezeit auf die Überraschungen des Genieblitzes gefasst sein.“¹⁴, berichtete der Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, der wie viele andere von Furtwänglers Interpretation klassischer und romantischer Werke sichtlich beeindruckt war.

Die Besonderheit im Dirigieren Furtwänglers waren die minimalistischen Bewegungen seines Taktstocks. Es wirkte schon fast wie eine mangelnde Qualifikation seiner Profession. „Ich will ein Pianissimo, das alle Geiger zittern und von achtzehn spielen den Einsatz nur neun und unsicher, und das ergibt eine Farbe sowie ein Pianissimo, wie man es sonst

¹⁴ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 136

nicht hört.“¹⁵, schrieb Furtwängler. Die fehlende Klarheit seiner Zeichnung war also eine bewusst gewählte Form der Klangerzeugung.

Die 20er Jahre waren leider auch die Jahre der Inflation und Wirtschaftskrise. Wieder einmal war das so erfolgreiche Orchester Berlins in eine Existenzkrise geraten. Ende 1923 verdiente ein Orchestermusiker nahezu Billionenbeträge, war aber gezwungen diese meist sofort auszugeben um nicht noch mehr Wertverlust hinnehmen zu müssen. Auch die bereits laufenden Subventionen der Stadt Berlin und des Kulturministeriums halfen nicht mehr. Das Orchester war pleite. Furtwängler nutzte jedoch den guten Ruf des Orchesters und veranlasste Konzerttourneen in der Sommerpause. Binnen weniger Jahre hatte man bereits ganz Europa bereist und erspielte sich internationales Ansehen und Ruhm. Furtwänglers persönliche Assistentin Berta Geißmar übernahm dabei den Großteil der organisatorischen Arbeit. Bedenkt man die Umstände der Infrastruktur und Reisemöglichkeiten und vor allem die kommunikativen Bedingungen, vollbrachte Geißmar wahre Meisterleistungen. Ihre Arbeit erwies sich als Vorbild für das spätere Orchesterbüro.

Trotz der anhaltenden und sogar erschwerenden Weltwirtschaftskrise feierte das Orchester im April 1932 sein 50jähriges Bestehen. Furtwängler wurde zudem als erster in der Geschichte zum Ehrenmitglied des Philharmonischen Orchesters ernannt.

Als am 31. Januar 1933 Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt wurde, änderte sich das alltägliche Geschehen in Deutschland bekannterweise drastisch. Als die NS-Führung am 1. April zum Boykott jüdischer Ge-

¹⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt: Erinnerungen, Philharmonische Feste und Uraufführungen, S. 56

schäfte, Praxen und Kanzleien aufforderte und zudem den „Arierparagraph“ verfasste, welcher besagte, dass Beamte „nicht arischer Herkunft“ außer Dienst zu stellen sind, sah Furtwängler sich gezwungen zu handeln. Er fürchtete sich um den Erhalt von mehreren Orchestermitgliedern und seiner Assistentin Geißmar, welche alle jüdischer Abstammung waren. Ein persönlicher Brief an Propagandaminister Göbbels sollte im Glauben an die Kunst das weitere Arbeiten jüdischer Künstler ermöglichen. Neben seinen Musikern machte sich Furtwängler auch für seine Dirigentenkollegen Walter und Klemperer stark. Erfolglos. Furtwängler rebellierte vorerst gegen die Forderungen jüdische Musiker umgehend zu ersetzen und nahm die Vorwürfe mangelnden nationalen Empfindens in Kauf. Nach der Halbierung der Zuschüsse von der Stadt und dem Ministerium war Furtwängler dann doch gezwungen mit der NS-Führung zu paktieren. Das sicherte dem Orchester zwar den Erhalt, musste aber ihre Eigenständigkeit einbüßen, da Furtwängler genötigt wurde, alleiniger Leiter in künstlerischer und personeller Hinsicht zu sein. Außerdem wurden die Musiker von Gesellschaftern zu gebundenen Staatsdienern degradiert.

Wilhelm Furtwängler beharrte auf seiner durchaus naiven Einstellung seiner politisch unantastbaren Kunst. Nachdem ihn Hermann Göring am 15. September 1933 zum Preußischen Staatsrat ernannte und Furtwängler Vizepräsident der Reichsmusikkammer wurde, glaubte er mehr und mehr an eine baldige Besserung der gegenwärtigen Situation der Kultur. Vor allem aber war er sich sicher in der seinigen Position etwas bewegen und beeinflussen zu können. Berta Geißmar kommentierte: „Er war so von seiner Sache überzeugt, dass er glaubte, nur alles richtig erklären zu müssen um die Dinge wieder ins Lot zu bringen.“¹⁶.

¹⁶ Berta Geißmar: Musik im Schatten der Politik. Zürich 1985, S. 40

Nachdem man Furtwängler viele Einladungen der von ihm gewünschten Musikgäste verweigerte und nun auch die Aufführungen vieler Komponisten untersagte, wandte sich der Dirigent in der Deutschen Allgemeinen Zeitung mit dem offensiven Bericht „Der Fall Hindemith“ an die Machthaber des Reiches. „In gewissen Kreisen ist ein Kampf gegen Paul Hindemith eröffnet worden, mit der Begründung, dass er für das neue Deutschland ‚nicht tragbar‘ sei... Wo kämen wir überhaupt hin, wenn politisches Denunziantentum in weitestem Maße auf die Kunst angewendet werden sollte?... Wir können es uns nicht leisten, angesichts der auf der ganzen Welt herrschenden unsäglichen Armut an wahrhaft produktiven Musikern, auf einen Mann wie Hindemith ohne weiteres zu verzichten.“¹⁷ Diese Worte lösten eine Lawine von Begeisterung und Ovationen unter der Bevölkerung aus. Umso überraschender war für Furtwängler die Aufforderung Hitlers am 3. Dezember 1934, alle seine Ämter mit sofortiger Wirkung niederzulegen. Der König des Berliner Musiklebens war entthront.

Der Nachfolger Hermann Stange – im Gegensatz zu Furtwängler ein NS-Systembegeisterter – scheiterte schnell. Am 28. Februar 1935 kehrte Furtwängler auf eigenen Antrag zurück zu den Philharmonikern. Auch wenn er fortan nur Konzerte als Gastdirigent leiten durfte, kritisierten ihn Medien und Publikum sich dem NS-Regime unterworfen zu haben. Spätere Argumente Furtwänglers: „1) Ich wollte und konnte als Deutscher mein Volk, mein Publikum, meine Orchester, meine Musiker in der Stunde der größten Gefahr – als welche ich den Nationalsozialismus erachtete – nicht im Stich lassen. 2) Ich hielt tatkräftige Arbeit an Ort und Stelle für wichtiger als mehr oder weniger ohnmächtige Proteste von au-

¹⁷ Berta Geißmar: Musik im Schatten der Politik. Zürich 1985, S. 125ff

ßen. 3) Ich hatte die deutsche Musik, d.i. jene deutsche Musik, die der ganzen Welt gehört, gegen den nationalsozialistischen Anspruch zu verteidigen.“¹⁸

Unter minutenlangem, tobendem Applaus feierte Wilhelm Furtwängler seine Rückkehr ans Dirigentenpult der Bernburger Straße. Doch schnell wurde klar, dass Furtwängler sein lauthalsiges Aufbäumen gegen die „Entkulturerisierung“ des Musiklebens beilegte. Er schien sich zu fügen. Still und privat jedoch setzte er in geheimen Treffen mit Göbbels beispielsweise durch, dass jüdische Ehefrauen von arischen Musikern seines Orchesters dem Verbot für „Nichtarier“ in Konzerten ausgenommen wurden.

Bis zum Kriegsbeginn gastierten Dirigenten wie Böhm, Jochum, Knapertsbusch, Abendroth oder Borchard. Viele von ihnen wurden schnell als „politisch nicht zuverlässig“ eingestuft und ihre Namen waren nach wenigen Auftritten nur noch selten oder gar nicht mehr auf den Programmen der Philharmonie zu finden.

Im Laufe der NS-Jahre wurde das Philharmonische Orchester mehr und mehr zu Propagandazwecken „benutzt“. Es sollte den kulturellen Glanz des Reichs widerspiegeln. Sie spielten auf den Nürnberger Reichsparteitagen, den Olympischen Spielen oder Hitlers Geburtstagen. Die Musiker selbst standen nur in geringen Mengen hinter dem Denken des Landes. Laut dem Archiv der Philharmoniker traten nur 20 Prozent der Künstler der NSDAP bei. Unter den Wiener Philharmonikern waren beispielsweise 50 Prozent Parteimitglieder. Die Berliner Philharmoniker wurden mit Beginn des Krieges als „unabkömmlich“ erklärt und somit vom Kriegs-

¹⁸ Variationen mit Orchester. Berlin 2007, S. 157

dienst befreit. Diesen Status konnten sie auch während des gesamten Krieges aufrecht halten. Als 1942 Berlin vom Luftkrieg betroffen war, wurden die Philharmonischen Konzerte zwar vorverlegt, um den nächtlichen Bombardements zu entgehen, aber nach wie vor durchgeführt. Auch als im März 1944 die Philharmonie in der Bernburger Straße vollkommen zerstört wurde, fanden die Aufführungen in alternativen Sälen, wie zum Beispiel dem Berliner Dom, dem Admiralspalast oder dem Beethoven-Saal statt.

Wilhelm Furtwängler hingegen drohte die bereits befürchtete militärische Einberufung. Den Musterungsbefehl vom 7. Dezember 1944 verweigerte er jedoch und kehrte auf Empfehlung von Albert Speer nach einer Österreichischen Konzertreise nicht zurück nach Berlin. Er blieb zunächst in Österreich und verschwand im Februar 1945 ins Schweizer Exil.

In Berlin konnten die Philharmoniker selbst in den letzten Tagen des „totalen Krieges“ ihre Sonderstellung als „Unabkömmliche“ beibehalten und spielten am 16. April ihr letztes Konzert im Nazi-Deutschland. In der Nacht zum 9. Mai unterschrieb Deutschland die bedingungslose Kapitulation. Der Krieg war zu Ende.

2.3.4. Sergiu Celibidache (1945-1954)

1945 lag Berlin in Trümmern. Eine Stadt aus Staub, Ruinen und Steinhäufen. Mit einem unbändigen Willen machten sich die Berliner an die Arbeit, um das schöne Berlin wiederherzurichten. Auch die Philharmoniker wollten schnellst möglich ihren Orchesteralltag wieder aufnehmen. Noch im Mai '45 machte sich Orchesterintendant Gerhard von Westermann an die „Musikerinventur“. Mit Erfolg. Im gleichen Monat nahmen 40 Musiker den Or-

chesterbetrieb wieder auf. Die verbliebenen NSDAP-Mitglieder wurden entlassen und als neue Konzertstätte diente der Titania-Palast in Berlin-Steglitz. Auch ein Dirigent war schnell gefunden. Nachdem der ehemalige Assistent Furtwänglers, Hans von Benda, vorerst einsprang, übernahm Leo Borchard das Amt. Borchard war während des Krieges unter dem Decknamen „Andrik Krassnow“ abgetaucht und agierte bekennd als Mitglied von Hilfs- und Widerstandsgruppierungen. Mit dem Hintergrundwissen des Berliners avancierte Borchard schnell zum Sympathisanten des Konzertpublikums. Nur 18 Tage nach dem Krieg, am 26. Mai 1945, gaben die Berliner Philharmoniker ihr erstes Konzert im Titania-Palast. Mit dem Programm setzte Borchard ein humanistisches Zeichen. Es erklang „Ein Sommernachtstraum“ von Felix Mendelssohn. Ein Komponist der aufgrund seiner jüdischen Herkunft unter der NS-Regierung verboten war. Mit der Heimat „Titania-Palast“ und einem aus der Not errichteten Büro in Dahlem, fiel das Orchester unter die Obhut des amerikanischen Besatzungssektors. Hier hatten sie es vor allem Kulturoffizier John Bitter zu verdanken, dass durch großzügige Subventionen das Orchesterleben auf hohem Niveau aufrechterhalten zu können.

Wie ein Schock traf ganz Berlin am 23. August 1945 die Nachricht vom plötzlichen Tod Borchards. Der Liebling der Berliner Musikszene wurde in der Nacht von einem übereifrigen Wachsoldaten an der Grenze zum britischen Sektor versehentlich erschossen. Gerade er, der in den Kriegsjahren jüdischen Verfolgten zur Flucht verhalf und sich wie kein Zweiter nach der Befreiung Berlins sehnte, fand nun in einem ausführenden Organ der Befreier sein Ende.

Wieder einmal stand das Berliner Orchester vor dem Problem des fehlenden Anführers. Die Konzerte sollten und konnten schon aus wirtschaftlichen Gründen nicht abgesagt werden, denn trotz der öffentli-

chen Unterstützung war das Orchester eine heruntergewirtschaftete Gesellschaft. Schnell musste also die Entscheidung her, die sich bald als Glücksgriff erwies. Sergiu Celibidache. Nachdem man Fritz Busch oder auch Wilhelm Furtwängler nicht zu einer Rückkehr nach Berlin bewegen konnte, übernahm der unbekannte Rumäne die Chefposition. Celibidaches Repertoire umfasste größtenteils französische Werke von Debussy, Berlioz und Ravel und russische Werke von Komponisten wie Prokofiev, Rimsky-Korsakov oder Schostakowitsch. Seine beeindruckenden Interpretationen von Beethoven und Brahms sollten erst später bekannt werden. Zunächst geriet er durch seine moderne Interpretation des Klassischen sogar in schwere Kritik.

Schon seit Beginn von Celibidaches Arbeit setzten sich immer wieder Musiker und auch der neue Dirigent für die Rückkehr Furtwänglers ein. Der aber stand, wie auch Hans Knappertsbusch und Walter Gieseking auf der schwarzen Liste. Eine Liste von Künstlern, denen künstlerische Betätigung untersagt war. Ausweg war damals nur das Entnazifizierungsverfahren. Dem unterzog sich Wilhelm Furtwängler am 17. Dezember 1946 erfolgreich. Die Tore für die Rückkehr des großen Furtwänglers waren nun geöffnet. Am 25. Mai 1947 dirigierte Furtwängler erstmals nach Kriegsende „seine“ Berliner Philharmoniker. Die Zeitung „Das neue Deutschland“ sprach danach von dem „größten Dirigenten der Gegenwart überhaupt“¹⁹. Die in der Gesellschaft vorhandenen Zweifel an Furtwänglers Entnazifizierung erloschen mit der Aufführung Beethovens Violinkonzertes unter Furtwängler und Yehudi Menuhin als Solist.

Mit den zunehmenden Einladungen Furtwänglers zog sich Celibidache mehr und mehr vom Berliner Konzertgeschehen zurück. Er selbst wird

¹⁹ Neues Deutschland vom 28.5.1947, zitiert nach Muck, Bd. II, S. 207

zu Lebzeiten nie behaupten Furtwängler beerben zu wollen. In nahezu allen Städten in denen der Rumäne entweder allein gastierte oder mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, wurde er lautstark umjubelt. Nur in seiner Wahlheimatstadt Berlin versank er im Schatten des Wilhelm Furtwängler.

Am 1. September 1949 wurde das Philharmonische Orchester Berlin auf Zustimmung des Antrags vom 10. August wieder eine städtische Einrichtung. Das bedeutete, dass es neben einer festen künstlerischen Leitung auch einen geschäftsführenden Direktor geben soll. Zusätzlich riefen Theodor Heuss, Konrad Adenauer und Ernst Reuter, die „Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie“ ins Leben.

Für die Spielzeit 1951/1952 waren in den Programmen zwei Namen zur künstlerischen Leitung zu lesen. Furtwängler und Celibidache. Eine Maßnahme mit der Celibidache keineswegs einverstanden war. Die Spaltung zwischen dem Orchester und Celibidache wurden nun beiderseits immer größer. Trotz des Missverstehens beider Seiten blieben die Kritiken der Konzerte positiv und erfolgreich und so wurde nach Furtwängler 1952 nun auch Celibidache am 30. November 1954 das große Verdienstkreuz der Bundesrepublik überreicht. Am gleichen Tag ereilte jedoch die Musikwelt die Nachricht vom Tod Furtwänglers. Der vielleicht größte Dirigent der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts starb, nach sich bereits anbahnenden gesundheitlichen Problemen, im Alter von 68 Jahren. Die Traueranzeige des Orchesters war dann auch der endgültige Abgang Celibidaches. „Das Berliner Philharmonische Orchester ist sich dessen bewusst, dass es die Verpflichtung hat, die große Tradition unserer Musik weiterzuführen im Sinne seiner bisherigen genialen Meister:

von Bülow – Nikisch – Furtwängler.“²⁰ Schwer gekränkt von der fehlenden Wertschätzung seiner Person und Arbeit verkündete er nach neun Jahren seinen Rücktritt von seinem Amt des künstlerischen Leiters. Es sollte auch Jahrzehnte dauern bis er wieder ein Philharmonisches Konzert in Berlin leitete.

2.3.5. Herbert von Karajan (1954-1989)

Ein Grund für Furtwänglers wiedererstärktes Engagement mit den Philharmonikern und der Unterzeichnung eines lebenslangen Vertrages war Herbert von Karajan. Der große Wilhelm Furtwängler erkannte schnell die Genialität und Begabung des Salzburgers. Er erkannte auch schnell, dass es Karajan war, der seinen Platz einnehmen würde, wenn er weiterhin zögern würde, die Angebote des Orchesters, den Posten des Chefdirigenten zu übernehmen. Herbert von Karajan wurde schnell zum Rivalen Furtwänglers.

Nach dem Tod Furtwänglers und Celibidaches Abschied war es im Interesse des Orchesters schnell die vakante Position zu besetzen und Karajan war bei weitem kein Unbekannter mehr. Nach einem Gastauftritt bei den Philharmonikern in Berlin titelte die B.Z. ihn am 22.10.1938: „Dieser Mann ist die größte Dirigentensensation des Jahrhunderts.“²¹ Auf öffentliche Anfrage durch den Senator Joachim Tiburtius am 22. Februar 1955 akzeptierte Karajan die Offerte des Berliner Orchesters und übernahm – zunächst mündlich vereinbart – die Nachfolge von Furtwängler und Celibidache.

²⁰ Neues Deutschland vom 28.5.1947, zitiert nach Muck, Bd. II, S. 267

²¹ Berliner Zeitung vom 22.10.1938

Karajan besaß die große Gabe und Intelligenz, das was bereits von Furtwängler geschaffen war, fortzuführen und mit der Zeit zu erweitern. Durch sein Auftreten als Leiter und auch als Lernender gewann er schnell die Sympathien des Orchesters. Die erste große Hürde in Karajans Laufbahn bei den Philharmonikern war die Tournee durch die USA, nicht einmal 10 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Vor allem in New York protestierte man mit Plakatschriften wie „The Berlin Philharmonic Orchestra will perform tonight at Carnegie Hall – managed and conducted by leading Nazis of the Hitler regime“²². Es wurden Karten gekauft ohne dann die Plätze zu besetzen, in falschen Momenten applaudiert und gar Tauben in den Konzertsälen fliegen gelassen. Die NSDAP-Mitgliedschaft Karajans und des Intendanten Westermanns wurde Mittelpunkt der Demonstrationen. Karajan begründete sein Beitreten mit seinem Dirigat im Aachener Stadtorchester. Durch diese Staatsstellung als Chefdirigent wurde er automatisch in die NSDAP eingegliedert. Die amerikanische Presse beschränkte sich in ihren Kritiken auf die musikalische Kunst und zeigte sich trotz allem beeindruckt. Nach Beendigung des Gastspiels wurde direkt eine neue Einladung ausgesprochen. Die Hürde war genommen.

Auch wenn die Philharmoniker unter Karajan an ihren Erfolg problemlos anknüpfen konnten, gab es hinter den Kulissen noch einige Uneinigkeiten. Herbert von Karajan hatte nach wie vor keinen Vertrag unterzeichnet. Er wollte Furtwängler in nichts nachstehen und verlangte auch den Vertrag auf Lebenszeit. Der Senat zögerte jedoch lange. Im Frühjahr 1956 häuften sich die Gerüchte um eine mögliche Anstellung Karajans in der Wiener Staatsoper. Der Senat stand somit unter Druck und handelte schnell: Am 26. April 1956 wurde neben dem neuen Saisonpro-

²² Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 230.

gramm auch Herbert von Karajan offiziell als neuer Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters vorgestellt. Er erhielt einen Vertrag auf Lebensdauer.

Die Philharmoniker erreichten mit Karajan völlig neue Dimensionen. Nach einem erneuten Gastspiel in den USA und einer überaus erfolgreichen Japanreise hatte es Karajan geschafft, die Monopolstellung der Wiener Philharmoniker bei den Salzburger Festspielen zu brechen und dirigierte seine Berliner 1957 durch sechs Konzerte in seiner Geburtsstadt. Dies war gleichzeitig Karajans erste Saison als künstlerischer Leiter des gesamten Festivals.

Die Aufführungsweise Karajans - mit geschlossenen Augen - war für das Publikum beeindruckend, für die Musiker aber gewöhnungsbedürftig. Karajans energische bzw. intensive Probenarbeit und die nach seiner Zeit nie mehr so häufige Studioarbeit führte jedoch das Orchester zu einer nahezu perfektionierten Aufführungspraxis. „Wir saßen 14 Tage lang, Tag für Tag, fünf Stunden, sechs Stunden, in der Kirche in Dahlem und haben Aufnahmen eingespielt. Das schweißt unglaublich zusammen, vor allem was den Klang und die Homogenität anbetrifft. Da weiß man blind, wie man spielt, zum Beispiel das berühmte Super-Legato, das es nur bei Karajan gab. Das Orchester klang betörend schön.“²³

Am 1. Oktober 1959 wurde Gustav Stresemann zum nachfolgenden Intendanten von Gerhart von Westermann ernannt. Der bereits in den Nazi-Jahren 1939-1945 leitende Intendant der Philharmoniker beendete aus gesundheitlichen Gründen seine zweite Amtszeit. Stresemann wurde

²³ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 273.

später als Autor über Karajans Lebenswerk und der Geschichte der Philharmoniker bekannt.

Eines der größten Ereignisse in der Ära „Karajan“ war der Bau der neuen Philharmonie. Nach der Zerstörung der alten Philharmonie 1944, zog man in den Ausweichsaal „Titania-Palast“. Dieser hatte eine schlechte Akustik. Die zweite Alternative „Konzertsaal der Hochschule für Musik“ konnte aufgrund der geringen Kapazität der Nachfrage der philharmonischen Konzerte nicht gerecht werden.

Auch die Gesellschaft der Freunde der Philharmoniker wünschte sich eine neue, angemessene Spielstätte für das Orchester. Mit Benefizveranstaltungen, Tombolas und sogar Sonderbriefmarken, die 5 Pfennig als „Notopfer“ für den neuen Konzertsaal spendierten, wurde der finanzielle Grundstein gelegt. Als 1956 ca. 1,5 Millionen D-Mark gesammelt waren, begann die Ausschreibung für das Bauvorhaben. Präzise Vorgaben, wie zum Beispiel in akustischer Hinsicht, gab es nur wenige. 2000 Sitzplätze und eine Nachhallzeit von exakt zwei Sekunden. Nach einer 16-stündigen Debatte in der zehn Entwürfe diskutiert wurden, entschied man sich dann für den dreifach pentagonalen Raum von Hans Scharoun.

Nach langjährigem Einwand der Opposition wurde am 19. September 1960 der Grundstein der Philharmonie feierlich gelegt. Herbert von Karajan schwang den Hammer.

Mit dem Bau der Mauer wurden wieder einmal die Reihen des philharmonischen Orchesters dezimiert. Die vakanten Stellen wurden schnellstmöglich besetzt und genau hier entpuppte sich die andere Seite Karajans. Mehrfach überstimmte das Orchester Herbert von Karajan in der Entscheidung der zu verpflichtenden Musiker. Das führte dazu, dass

der erboste Chefdirigent erstmals das Recht beanspruchte, das Votum seiner 120 Musiker zu überstimmen. Vorerst legte sich aber dieser Konflikt.

Am 15. Oktober 1963 eröffnete Herbert von Karajan mit den Berliner Philharmonikern und Beethovens 9. Symphony die neue Berliner Philharmonie. „Raum kann uns voreinander verbergen, auch indem er uns nach Rängen und Klassen verteilt, Raum wiederum kann auch unser Geborgensein gründen, in dem er uns eingliedert.“²⁴ Dies waren die eröffnenden Worte des Senators für Wirtschaft und Kultur, Adolf Arndt.

Die inzwischen erspielte Perfektion des Orchesters war atemberaubend. Das ästhetische Ideal, welches Karajan erarbeitete, war ein schlanker, schlackenloser Klang. Flüssige Tempi und ein stärker auf die melodische Linie als auf die rhythmische Prägnanz gerichteter Duktus wertete das Zusammenspiel als Ganzes zusätzlich auf. Die philharmonischen Konzerte vermittelten den Eindruck einer Studioaufnahme.

Nach dem die Philharmoniker von sich behaupten können, 1937 die erste Oper im Gesamten aufgenommen zu haben, 1957 zum ersten Mal eine stereofone Aufnahme veröffentlichten, konnten sie unter Herbert von Karajan einen großen Schritt in der Aufnahmetechnik beschreiten. 1982 wurde die erste digitale CD produziert. Die Philharmoniker und ihr Orchesterleiter veröffentlichten Richard Strauss’ Alpensinfonie.

Der Glanz, den das Berliner Orchester auf dem Podium ausstrahlte, hatte jedoch oftmals eine Kehrseite. Die Chemie zwischen den Musikern und ihrem Dirigent war schon lang nicht so reibungslos wie es nach au-

²⁴ Adolf Arndt: Rede zur Eröffnung. 40 Jahre Philharmonie, Berlin 2003, S. 135f.

ßen auszusehen schien. Wieder und wieder entfachten neue Konflikte, wenn es zur Entscheidung zur Aufnahme neuer Orchestermmitglieder kam. Mit Madeleine Caruzzo trat am 1. September 1982 das erste weibliche Mitglied dem Ensemble bei. Die Personalie Sabine Meyer sorgte 1984 dann wiederum für Unruhen. Das Orchester verweigerte ihren Beitritt. Daraufhin zwangen Karajan und sein verbündeter Stresemann-Nachfolger Peter Girth - mit Hilfe eines Rechtsverfahrens – Sabine Meyer dem Orchester auf. Das Vertrauen war endgültig gebrochen. Peter Girth wurde seiner Tätigkeit entbunden und das Verhältnis zu Karajan spitzte sich weiter zu.

Die letzten Jahre unter Karajan verliefen weniger ruhmreich. Die Qualität entwickelte sich nicht weiter und Karajans Leistungen erreichten teilweise nur noch Mittelmaß. SFB-Journalist Klaus Lang berichtete am 1. März 1987: „Mozart, A-Dur-Sinfonie, KV201: müder Schönklang, pure Langeweile, seine Zeit ist nun hörbar abgelaufen. Ein junger Dirigent hätte bei einer solchen Mozart-Interpretation für immer ausgespielt gehabt.“ Ein „Hoch“ hörte man nochmals bei der Eröffnung des Kammermusiksaals am 28. Oktober 1987. Herbert von Karajan dirigierte vom Cembalo und Anne-Sophie Mutter spielte Solo-Violine.

Am 24. April 1989 erhielt Kultursenatorin Anke Martiny einen Brief, in dem Herbert von Karajan seinen Rücktritt als künstlerischer Leiter und ständiger Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters erklärte. Die Salzburger Festspiele 1989 waren sein letzter öffentlicher Auftritt. Am 16. Juli 1989 traf sich Karajan mit Sony-Präsident Norio Ohga. Um etwa 13:30 brach der Salzburger mit den Worten “Nicht jetzt schon.”²⁵ unvermittelt zusammen. Eine Jahrhundertfigur war gestorben.

2.3.6. Claudio Abbado (1989-2002)

Die Antwort auf die Frage, wer nun Herbert von Karajans gigantisches Erbe antreten wird, wurde erst am 8. Oktober 1989 gegeben. Wer sollte es sich wagen? Das Philharmonische Orchester war zum Maßstab der Interpretationen von Beethoven, Brahms oder Strauss geworden. Sie waren Botschafter des freien Berlins und der Salzburger Festspiele.

Am 8. Oktober 1989 versammelte sich die Nachrichtenwelt im Foyer des Kammermusiksaals und erwartete die Verkündung. Cellist Klaus Häussler oblag die Aufgabe: Claudio Abbado. Der Mailänder war bis heute der älteste Chefdirigent bei seinem Amtsantritt.

Im Vergleich zu Herbert von Karajan suchte Abbado die Nähe und persönliche Beziehung zu seinem Orchester. „Ich bin Claudio für alle. Kein Titel!“ stellte sich Abbado in seiner ersten Orchesterversammlung vor. Außerdem sollte er für eine drastische Verjüngung des Orchesters beitragen. Die Hälfte der Musiker war am Ende seiner Amtszeit zwischen 20 und 35 Jahren alt. Das Repertoire Abbados bewegte sich zwischen klassisch-romantischer Symphonik, zeitgenössischer Musik und vor allem der italienischen Oper, welche er durch seine Leitung der Scala in Mailand nahezu perfekt beherrschte.

Nach Abbados Einstand am 16. Dezember 1989 titelte die vornehme Times ihn den „neuen König Berlins“. Seinem Anfang wohnte ein Zauber inne und sein Wirken stieß auf fruchtbaren Boden. Die euphorische Stimmung in der neu vereinten Stadt übertrug sich auf das Orchester und den neuen Chef.

Vor einer Konzertprobe am 28. Juni 1989 brach ein etwa ein Quadratmeter großes Stück Putz von der Rabitzdecke des großen Saals der Philharmonie und fiel direkt auf das Dirigentenpult. Der Faux Pas ermöglichte dank einer einjährigen Schließung des Saals Geschichtsträchtiges: Die Berliner Philharmoniker gastierten während der Restaurationszeit 18 Konzerte in dem im ehemaligen Ostberlin liegenden Konzerthaus.

In der Spielzeit 1989/1990 stand auch die erste Konzertreise nach Israel an. Unter der Leitung von Daniel Barenboim wollte man ein politisches „Ausrufezeichen“ setzen. Spätestens mit der „Hatikva“ – der israelischen Nationalhymne – als Zugabe und einem gemeinsamen Abschlusskonzert der Berliner Philharmoniker und des Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta wurde das Unternehmen verstanden und feierlich akzeptiert.

In der Amtszeit Abbados entwickelten die Philharmoniker auch ein innigeres Verhältnis zur Idee mit Gastdirigenten zu arbeiten. Immer öfter dirigierten die Größen der Gegenwart das Ensemble. Nikolaus Harnoncourt debütierte, Sergiu Celibidache trat nach 37 Jahren erstmals wieder vor die Philharmoniker und Daniel Barenboim stellte aufgrund seiner häufigen Dirigate eine Art Interregnums-Chefdirigent dar.

Am 26. April 1992 wurde die Philharmonie nach 16 Monaten Bauzeit mit einer öffentlichen Generalprobe und einer Pressekonferenz wiedereröffnet. „Es ist fantastisch. Der Saal klingt wie früher.“, sagte Abbado. Orchestervorstand Hellmut Stern ging sogar weiter und behauptete der Saal klinge jetzt klarer und durchsichtiger. Von den 45 Millionen D-Mark war kaum etwas zu sehen. Die Verantwortlichen arbeiteten betont denkmalpflegerisch. Neben der neuen Decke wurde beispielsweise auch in eine computergesteuerte Anlage zur Steuerung der technischen Ab-

läufe investiert, in neue Studios und eine Stahltraverse zur technischen Versorgung der Scheinwerfer, Lautsprecher und Mikrofone. Alles hing nun sicher und fest. Ebenfalls hatte man sich gewissenhaft an die alten Farbvorgaben gehalten, das senfgelbe Gestühl, jede Menge Braunvarianten und Marmor zwischendrin. Beim Eröffnungskonzert am Abend des 26. April ertönten Schönbergs „Gurre-Lieder“.

Ein großes Ereignis und Vermächtnis Abbados waren die von ihm initiierten Themen-Zyklen. Am 23. und 24. Mai begann das Spektakel um „Prometheus“. Zu hören waren Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“, Luigi Nonos „Prometeo-Suite“, Liszts symphonische Dichtung „Prometheus“ und Skrjabins Klavierfantasie „Prométée“. Prometheus, der in der griechischen Mythologie als Freund und Kulturstifter der Menschheit gilt und den Beinamen „Desmotes“ – der Gefesselte – trägt, war das Synonym des bis vor zwei Jahren gefesselten, gefangenen Berlin. Der große Erfolg und die Begeisterung für den Zyklus waren Grund genug für Abbado die Idee fortzuführen. So folgte 1993 „Hölderlin“, 1994 „Faust“, 1994/95 „Antike“, 1995/96 „Shakespeare“, 1996/97 „Berg/Büchner“, 1997/98 „Wanderer“, 1998-2000 „Liebe und Tod“, 2000/01 „Musik ist Spaß auf Erden“ und 2001/02 „Zum Raum wird hier die Zeit“. Neben einer ästhetischen Positionierung war also auch eine politische Konnotation erkennbar. Geehrt wurden Abbados Bemühungen am 9. Dezember 1992, als Bürgermeister Eberhard Diepgen ihm das Bundesverdienstkreuz überreichte.

Ab 1993 haben die Berliner Philharmoniker erstmals mit einem „Composer in Residence“ gearbeitet. Der Ungare György Kurtág schrieb im Auftrag des Orchesters mehrere kleine Werke und 1994 schließlich das Werk für Orchester „Stele“. Zudem wurde ein zusätzlicher, vierter Konzertmeister eingestellt.

1998 entschloss Claudio Abbado seinen 2002 auslaufenden Vertrag als Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters nicht mehr zu verlängern. Dies war keineswegs eine Entscheidung basierend auf Interferenzen mit dem Orchester oder dessen Umfeld. Er strebte in seiner ganzen Laufbahn stets nach einem Wechsel von Ort und Tätigkeit. Die Suche nach einer neuen Herausforderung nach acht Jahren entsprach seiner Mentalität. Als im gleichen Jahr eine Magenkrebserkrankung diagnostiziert wurde, veränderte dies jedoch noch einmal das Verhältnis zwischen Orchester und ihrem Leiter. Aus der Krankheit ist eine neue innige Bindung erwachsen. „Zwischen uns hat sich eine Intensität im künstlerischen Austausch entwickelt, wie es sie vorher nie gegeben hat.“²⁶, berichtet der Bassist Peter Riegelbauer.

Schon bald häuften sich die Gerüchte über die Nachfolge Abbados. Nachdem in der Presse Zubin Mehta, Lorin Maazel oder auch Daniel Barenboim die größten Favoriten waren, überraschte man die Medienwelt am 23. Juni 1999 die Medien mit der Ernennung Simon Rattles zum neuen Chefdirigenten. Im September 2001 wurden das Orchester, die Veranstaltungsorte Philharmonie und Kammermusiksaal und auch die bisher mit der Wahrnehmung der Verwaltungsrechte betraute „Berliner Philharmoniker GbR“ zur Stiftung Berliner Philharmoniker vereint.

Die Ära Abbado näherte sich dem Ende. Der Italiener verabschiedete sich aus Berlin mit drei ungewöhnlichen Konzertaufführungen. Er dirigierte Hölderlins „Schicksalslied“, von Brahms vertont, Mahlers „Rückert-Lieder“ sowie die Konzert-Suite zu Shakespeares „King Lear“ von Dmitiri Schostakowitsch, zu welchem Grigori Kosinzew ein gleichnamiger Film auf

²⁶ Variationen mit Orchester, Berlin 2007, S. 345

einer Leinwand zu sehen war. Claudio Abbado wurde nach seinem Abschied von Bundespräsident Johannes Rau mit dem großen Bundesverdienstkreuz mit Stern ausgezeichnet.

Am 13. Mai 2002 gab Abbado sein letztes Konzert als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker bei einem Gastspiel im Wiener Musikverein.

2.3.7. Sir Simon Rattle (seit 2002)

Mit der Ernennung von Sir Simon Rattle gelingt es dem Orchester einen der erfolgreichsten Dirigenten der jüngeren Generation zu gewinnen. Die Umwandlung des Orchesters in die öffentlich-rechtliche Stiftung Berliner Philharmoniker zum 1. Januar 2002 schafft zeitgemäße Rahmenbedingungen für neue Gestaltungsfreiräume und für die wirtschaftliche Kontinuität des Orchesters.

Einen Schwerpunkt dieser Förderung bildet das mit dem Amtsantritt von Sir Simon Rattle ins Leben gerufene Bildungsprogramm „Zukunft@BPhil“, mit dem sich das Orchester breiteren und vor allem jüngeren Publikumsschichten zuwendet. Sir Simon Rattle hat seine Intentionen so zusammengefasst: „Zukunft@BPhil soll uns daran erinnern, dass Musik kein Luxus ist, sondern ein Grundbedürfnis. Musik soll ein vitaler und essenzieller Bestandteil im Leben aller Menschen sein.“. In der mehr als 125-jährigen Geschichte der Berliner Philharmoniker bedeutet dies eine Erweiterung ihres kulturellen Auftrags, der sie sich mit dem für sie charakteristischen Engagement widmen.

Für dieses Engagement wurden die Berliner Philharmoniker und ihr künstlerischer Leiter Sir Simon Rattle zu internationalen UNICEF-Botschaftern ernannt, eine Auszeichnung, die erstmals einem künstleri-

schen Ensemble zuteil wird. Die feierliche Ernennung erfolgte im November 2007 in New York vor der Vorstellung des Tanzprojektes „The Rite of Spring“.

Rattles Repertoire umfasst sowohl die Symphonik von Haydn, Mahler, Schubert und dem Finnen Jean Sibelius, als auch Werke von Strawinsky oder Debussy. Enorm setzt er aber auch auf die Aufführung zeitgenössischer Werke. Zahlreiche moderne Komponisten wie Boulez, Dutilleux, Messiaen oder die Ungarn Kurtág und Ligeti sind seit Rattles Amtsantritt regelmäßig in der Philharmonie zu hören.

Als Bestätigung seiner Arbeit und Leidenschaft ist sein Vertrag als künstlerischer Leiter der Berliner Philharmoniker bis 2017 verlängert worden.

3. Technische und personelle Gegebenheiten der Philharmonie.

3.1. Tonaufnahmen in der Philharmonie

In der Philharmonie werden bereits seit der Eröffnung regelmäßig Tonaufnahmen durchgeführt. Als Meilensteine sind hierbei die bereits genannte erste Klassik-CD von 1982 und die 1996 erstmals erschienene Konzertaufzeichnung auf dem Medium „DVD“ zu nennen. Lange Zeit war zwar die benötigte Technik vorhanden, aber kein hauseigenes Tonteam angestellt. Die Mitschnitte und Aufnahmen wurden bis in die neunziger Jahre von externen Tonteams der Plattenfirmen und Rundfunkanstalten in den Studios der Philharmonie durchgeführt. Die Rundfunkanstalten SFB/RBB und DLR mieten bis heute regelmäßig die Tonstudios der Philharmonie.

Die Anzahl kommerziell genutzten Tonaufnahmen nimmt ab, da auch die klassische Musik von der Krise des Musikmarktes erreicht wurde. Das Publikum der ernsten Musik ist als Konsument sehr konservativ. Das bedeutet, dass die gern gehörte und am meisten nachgefragte Musik zwischen dem 17. Jahrhundert und der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Dieses Repertoire an Werken bietet nach vielen Jahrzehnten von Aufnahmen und Veröffentlichungen ein Überangebot.

Zur Archivierung der Konzertaufnahmen werden heute alle Konzerte der Berliner Philharmoniker auf technisch und künstlerisch höchstem Niveau mitgeschnitten. Teilweise werden auch Teile der heute intern gemachten Aufnahmen nachträglich für CD-Produktionen verwendet.

Herbert von Karajan und Claudio Abbado waren zu ihrer Zeit als Chefdirigenten der Philharmoniker Exclusive-Artists bei dem Herausgeber Deutsche Grammophon. Herbert von Karajan hat allein mit den Berliner Philharmonikern 203 Produktionen veröffentlicht. Ein bis heute unerreichter Wert. Claudio Abbado im Vergleich kommt auf „nur“ 59 Erscheinungen.

Sir Simon Rattle ist aktuell bei EMI Records unter Vertrag.

3.2. Personal und Aufgabenverteilung

Die Tonabteilung der Philharmonie Berlin beschäftigt vier Tonmeister und einen Tontechniker. Unter den Tonmeistern ist ebenfalls der leitende Tonmeister. Die Tonmeister, aber auch der Tontechniker sind in der Philharmonie für die Mitschnitte und Beschallung zuständig. Der Tontechniker übernimmt zudem hauptsächlich Reparatur- und Instandhaltungsarbeiten. Der Cheftonmeister ist außerdem für administrative Ar-

beiten, wie dem Erstellen des Dienstplans, Bestellung neuer Technik oder der Planung von eventuell zusätzlich benötigtem Personal zuständig. Für die spätere Archivierung der Aufnahmen ist ebenfalls ein Tonmeister zuständig.

3.3. Technische Ausstattung

3.3.1. Studio 3

Die Philharmonie Berlin verfügt über mehrere Tonregien. Die wichtigste Rolle spielt hierbei das 1992 in Betrieb genommene Studio 3. Neben den Konzerten der Philharmoniker werden hier auch alle weiteren Veranstaltungen im großen Saal nach Bedarf mitgeschnitten. Im Fall von Live-Übertragungen des Rundfunks, laufen auch diese über das Studio 3. Mit Hilfe des 2006 modernisierten Studios können sowohl vorgemischte Stereoaufnahmen als auch Mehrspurmixe produziert werden. Mehrspurmixe sind z.B. für die Verarbeitung zu Surround-Sound hilfreich oder für nachträgliche Mischungen.

Das Herzstück des Studios ist das volldigitale Mischpultsystem Aurus vom Hersteller StageTec, welches aus der Hauptkonsole und dem Prozessor Nexus besteht. Der Audiorouter Nexus dient der kompletten Signalbearbeitung des Aurus. Die Oberfläche des Aurus ist durch die Arbeitsweise der analogen Technik inspiriert und erlaubt durch berührungsempfindliche Bedienelemente die Einstellungen direkt am Kanal. Die 56 Fader umfassende Konsole ist einzig mit einem Glasfaserkabel mit dem Nexus-Prozessor verbunden. Das genutzte Aufzeichnungsmedium ist ein Pyramix-System, welches durch eine MADI-Verbindung mit dem Nexus kommuniziert. Für die Begrenzung der Dynamik arbeitet

man mit dem d-02 von Jünger Audio, einem Dynamikprozessor, der die Aussteuerung des Pegels beliebig begrenzt und komprimiert.

Für die unabhängige Nutzung der einzelnen Mikrofonleitungen und Verstärker im Saal wird ein Mikrofonsplit benutzt. Im Falle der Philharmonie handelt es sich um die StageTec XMIC+ Mikrofonkarte mit Splitfunktion. Diese ermöglicht mit vier digitalen Ausgängen für jeden Eingang eine autarke Nutzung eines jeden Eingangssignals. Diese Funktion wird oftmals genutzt, wenn neben dem Mitschnitt zusätzlich Beschallung erforderlich ist oder ein Ü-Wagen vor Ort ist.

Die visuelle Kontrolle des Meterings kann mit Hilfe zweier Großdisplays geschehen. Diese können sowohl die Aussteuerung des Mehrspurprojekts als auch die Oberfläche des Pyramix-Systems anzeigen. Außerdem ist es durch Kameras im Saal möglich das Geschehen im Saal jederzeit zu verfolgen. Die akustische Abhöre wird im Studio 3 durch ein 5.1 fähiges Lautsprechersystem von DynAudio ermöglicht. Die Stereomischungen werden über die b&w802 von der Firma Bowers and Wilkins abgehört.

Die Datenspeicherung geschieht im Falle der Philharmoniker-Aufnahmen über zwei Wege. Das Stereo-Ausgangssignal wird von zwei unabhängigen Stereo-Audiorecordern – dem CD-RW901SL von Tascam – auf CD, sowie auf DAT festgehalten. Parallel dazu werden auf einem PC alle genutzten Kanäle des Aurus separat als Mehrspurprojekt gespeichert. Das Programm Pyramix von Merging Technologies ist die in der Philharmonie gängige Software. Es besteht durch das Pyramix-System die Möglichkeit einer Back-Up-Aufnahme auf einem gleichzeitig laufenden Pyramix-Rechner im benachbarten Studio 4.

Im Vorraum des Studios befinden sich sämtliche Prozessoren und eine Steck-Matrix mit Lemo-Pug-Ins, die die Verbindung zwischen den Mikrofonleitungen und dem Studio ist. Alle Mikrofonleitungen und Busse sind einem Steckplatz zugeordnet und lassen sich mit Hilfe eines einfachen Kabels beliebig verknüpfen.

3.3.2. Konzertsaal

Da von einem Besuch in der Philharmonie neben hochkarätiger Musik, auch eine optische Ästhetik des Ganzen erwartet wird, versucht man auch bei der Mikrofonierung eventuell störende Stative oder Kabel zu vermeiden. Die Einrichtung der Mikrofone geschieht in der Philharmonie im wesentlichen vom Dach. 56 von der Saaldecke hängende Mikrofone ermöglichen eine optisch angenehme und akustisch perfekte Ausrichtung der Mikrofone. Sie sind an Winden befestigt und lassen sich ferngesteuert bis auf wenige Meter über dem Boden vertikal bewegen. Je nach Bedarf können nicht benötigte Kabel bis unter das Saaldach gezogen werden. Durch die Menge der Mikrofone ist jede Instrumentengruppe auf der Bühne problemlos zu erreichen.

Die hervorragende Akustik des Saals ermöglicht sehr gute Aufnahmen. Für das Grundgerüst des Klangs einer Aufnahme genügen bereits die beiden, über Block A hängenden Hauptmikrofone. Für das Hervorheben einzelner Instrumente oder zur Verstärkung leiserer Instrumentengruppen werden nur noch Stützmikrofone ergänzt.

Es befinden sich außerdem rundum und inmitten des Podiums weitere XLR-Anschlüsse. Die Multicorekabel sind unter Bodenklappen versteckt und jederzeit unauffällig einsatzbereit. Die dort angeschlossenen Mikrofone können über das Lemo-Steckfeld in Studio 3 dann in die Aufnahme

integriert werden. Die Extraanschlüsse an der Bühnenspitze werden häufig verwendet wenn Werke für Orchester und Soloinstrument oder Gesangssolisten aufgeführt werden. Bei den im Saal verwendeten Mikrofonen handelt es sich ausschließlich um Mikrofone der Serie KM100 oder KM180 von Neumann. Bevorzugt werden die Richtcharakteristiken „Kugel“, „Niere“ und „breite Niere“. Ausnahmen im Hersteller bestehen bei den zwei Streicherhauptmikrofonen und den, bei Bedarf, auf der Bühne genutzten Mikrofonen. Die Streicherhauptmikrofon sind zwei Multifeld-Mikrofone von Brüel & Kjær. Die für Solisten oder zur Unterstützung einzelner Instrumente genutzten Mikrofone sind entweder Schoeps Colettes mit variierbaren Kapseln oder Neumann KM100 Serie auf Tonstativen.

4. Produktionsvorbereitung

4.1. Besetzung und örtliche Verteilung der Musiker

Die Besetzung des Ensembles ist, wenn es um die zu mikrofonierenden Instrumentengruppen geht, der Partitur zu entnehmen. Die Quantität, d.h. die Anzahl der Streicher pro Gruppe, der einzelnen Instrumente wird vom Dirigenten entschieden.

In der Philharmonie ist die angesetzte Besetzung des Orchesters bereits vor der ersten Probe im hausinternen Intranet zu erfahren. Eine Kurzschrift vereinfacht den Überblick vor allem der erforderlichen Bläserbesetzung eines Sinfonieorchesters. Die Kurzschrift richtet sich nach der Aufstellung der Instrumente in der Partitur, gelesen von oben nach unten. Wie in der Partitur wird das Orchester in Holzbläser, Blechbläser, Pauken und Streicher unterteilt. Ein Beispiel einer Besetzung für großes Orchester wäre „2, 2, 2, 2 – 4, 2, 3, 1 – timp, str“. Diese Aufstellung be-

steht aus jeweils zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, einer Tuba, sowie Pauken und Streichern. Sollten Instrumente nicht auftauchen, werden sie mit „0“ gekennzeichnet. Auch die Streicherbesetzung kann in Zahlen angegeben werden. „14/12/10/8/6“ würde bedeuten, es spielen vierzehn erste Violinen, zwölf zweite Violinen, zehn Violas, acht Violoncelli und sechs Kontrabässe.

Da jedoch auch Stücke komponiert wurden, welche in der Wahl der Instrumente über den Standard hinausgehen, gibt es auch Sonderzeichen in der Kurzschrift. Die Holzbläseraufstellung „2d1, 2+1, 2d1 es, +bass, 2“ würde bedeuten, dass einer der beiden Flötisten während des Stückes das Instrument, z.B. zur Piccoloflöte wechselt, die Oboen bekommen einen zusätzlichen Musiker, unter den Klarinetten würde einer darüber hinaus Es-Klarinette und ein dritter Bläser Bassklarinette spielen. Die Fagotte bleiben hier in Standardbesetzung.

Die örtliche Verteilung des Orchesters auf der Bühne kann unter Umständen genau wie die Besetzung stets variieren. Über mehrere Jahrzehnte hat sich jedoch eine Art Sitzplan entwickelt, der bis heute noch Tradition hat und gegebenenfalls geringfügig geändert wird. Auch die gesammelten Erfahrungen der philharmonischen Konzerte in Betreuung der hauseigenen Tonabteilung lassen die Sitzordnung bereits vor den Proben grob vorhersagen. Die Feinabstimmung der Positionen kann nach der ersten Probe gemacht werden oder mit den Orchesterwarten vorher besprochen werden. Auf vorgefertigten Leerplänen des Podiums kann der Tonmeister die genauen Sitzpositionen der Musiker aufzeichnen. Die Sitzpositionen sind wichtig, um später die am nächsten liegenden Mikrofonwinden einzurichten.

4.2. Zusammenstellung des Teams

Jede Produktion hat andere Rahmenbedingungen. Sie variiert mit jedem Dirigenten, Komponisten, benötigten Musiker und Spielort. Je umfangreicher das Orchester, desto mehr Arbeit entsteht bei der Produktion - vor allem wenn es sich um außergewöhnliche Instrumente oder Orchester- bzw. Musikerpositionierungen handelt. Eine Fernmusik, d.h. ein Instrument oder eine Instrumentengruppe spielt fernab des Podiums, beispielsweise im Zuschauerraum, auf einer Empore oder gar hinter der Bühne, um einen Eindruck der Ferne zu erzielen, ist oftmals schon logistisch eine Herausforderung. Da der enge Zeitplan und die Auslastung der Philharmonie auch bei größeren Produktionen keine zusätzlichen Proben- und Vorbereitungszeiten erlauben, werden bei Bedarf externe, freie Mitarbeiter zur Unterstützung engagiert.

Der projektleitende Tonmeister begleitet die Produktion vom ersten bis zum letzten Tag. Er entscheidet also dementsprechend wieviele Mitarbeiter er zur Assistenz benötigt. Es genügt unter Umständen bereits ein Assistent, der in der Vorbereitung bei der Mikrofonierung hilft. Da es in vielen Fällen zu Umbauten zwischen einzelnen Stücken kommt, ist oftmals während der Vorstellung auch ein Assistent an der Bühne nötig.

4.3. Mikrofonieren in der Philharmonie am Beispiel eines Klavierkonzerts

Die Mikrofonierung ist die Handschrift eines jeden Tonmeisters. Hier gibt es keine triviale Lösung. Die Art und Weise der Mikrofonierung ist eine rein subjektive Einschätzung und abhängig vom Hörgeschmack eines Einzelnen - zumindest wenn in einem akustisch gutem, geschlossenen Raum wie der Philharmonie gearbeitet werden kann. In anderen Ar-

beitsumfeldern, die von Störfaktoren, wie Wetter oder Lärm beeinflusst sind, haben die technischen Eigenschaften, wie die Empfindlichkeit oder der Grenzschalldruckpegel, einen wesentlich höheren Einfluss auf die Wahl des Mikrofons.

Die Philharmonie ermöglicht trotz der vorhandenen fest eingebauten Studioteknik einen sehr individuellen Einfluss in die Einrichtung der Schalldruckempfänger.

Bei einem Konzert handelt es sich um ein Stück, welches für ein Soloinstrument mit gegenübergestelltem Orchester komponiert wurde. Die Orchesterbesetzung entspricht oftmals der eines Sinfonieorchesters. Das Orchester kann also gänzlich über die hängenden Mikrofone aufgenommen werden. Für die Mikrofonierung des Soloinstruments, in diesem Fall ein Klavier, gibt es mehrere Möglichkeiten zur Durchführung. An den Podiumsversätzen kann ein zusätzliches Mikrofon angeschlossen werden. Da es sich um ein präsentes, im Vordergrund spielendes und kein im Orchester begleitendes Klavier handelt, wird die Aufnahme des Klaviers in Stereo durchgeführt. Ein Soloklavier kann beispielsweise mit Hilfe der Schoeps Colettes eingespielt werden. Für den erwünschten Stereo-Ton werden zwei dieser Art mit jeweils einer MK4-Kapsel von Schoeps benötigt. Mit Hilfe der dazugehörigen Schoeps-Mikrofonstative RC KC können die Mikrofone auf den geöffneten Hinterdeckel des Klaviers gerichtet werden. Im Falle einer Mono-Aufnahme genügt ein Schoeps Colette mit einer MK21-Kapsel, einer breiten „Niere“ oder einem unter dem Klavier liegenden Grenzflächenmikrofon BLM3. Um einen eventuellen optischen Störfaktor, wie ein Stativ, zu vermeiden, kann das Klavier auch mit den vom Dach hängenden Mikrofonen aufgenommen werden.

In der Philharmonie werden seit 2008 alle Konzerte der Philharmoniker online in der Digital Concert Hall übertragen. In HD können hier alle Konzerte im Live-Stream angeschaut werden. Um auch hier optische Beeinträchtigungen zu vermeiden, wird das Einrichten der Mikrofone auch in Absprache mit der Bildregie durchgeführt. Auch zu tief hängende Mikrofone können in Absprache mit beiden verantwortlichen Teams bewegt werden. Durch die hochwertige Technik und die Akustik des Saals hat der Tonmeister einige Zentimeter Spielraum in der Ausrichtung der Mikrofone. Der Klang wird noch immer bestmöglich aufgenommen.

4.4. Technische Rahmenbedingungen

Nach dem Einrichten der Mikrofone muss der Tonmeister sicherstellen, dass alle benötigten Mikrofonsignale im Studio 3 ankommen. Die fest eingebauten Mikrofonwinden sind in einem für den Saal programmierten Projekt im Aurus-Nexus-System voreingestellt. Alle zusätzlich genutzten Leitungen werden am Lemo-Steckfeld auf einen Bus des Stage-Tec-Pults gesteckt. Mit der Solo-Funktion der Kanäle oder mit der optischen Kontrolle der Aussteuerung kann kontrolliert werden, ob ein Signal vorhanden ist.

Im Laufe der ersten Proben sind dann alle technischen Rahmenbedingungen erfüllt. Die Generalprobe ist in der Philharmonie nicht nur für die Musiker die Übung für den darauf folgenden „Ernstfall“. Im Studio wird die Probe unter Konzertbedingungen für den letzten Feinschliff des Klanges genutzt. Das heißt die Balance zwischen den Hauptmikrofonen und den Stützmikrofonen wird kontrolliert oder noch einmal korrigiert.

Zur Vorbereitung gehört auch, im Pyramix-System die benötigten Spuren zu aktivieren. In einem vorprogrammierten Projekt sind alle im Nexus

verarbeiteten Signale verknüpft. Überflüssige Spuren können deaktiviert werden. Um sicher zu stellen, dass bei der Datensicherung im Pyramix alles ordnungsgemäß funktioniert, werden zur Probe einige Minuten aufgenommen.

5. Aufnahme

5.1. Studioproduktion und Konzertmitschnitt

Die Arbeit eines Tonmeisters bei einem Konzertmitschnitt unterscheidet sich im Unterschied zur Tonaufnahme. Bei einem Mitschnitt liegt der Schwerpunkt bei der Gestaltung des Klangbildes. Dazu werden gegebenenfalls die Soli der spielenden Musiker leicht hervorgehoben oder es wird die Balance einzelner Klanggruppen verändert. Die Aufnahme am Computer bedarf ebenfalls der Obhut des Tonmeisters. Nach der Funktionskontrolle in den Vorbereitungen wird hier die Aufnahme zu Beginn des Konzerts gestartet und läuft bis zur Programmpause durch oder wird bei Konzerten ohne Pause zum Ende des Konzertes abgeschlossen. Der parallel aufnehmende Tascam-Audio-Recorder oder DAT-Recorder kann mit Hilfe der Track-Funktion die CD während der Aufnahme in Kapitel unterteilen.

Bei einer Studioproduktion ist der Tonmeister neben den technischen Aspekten auch in die künstlerische Darbietung involviert. Die Partitur und sein Gehör sind diesem Falle seine wichtigsten Arbeitsmittel. Mit Hilfe der Partitur kann der Tonmeister jederzeit Makel im Spiel der Musiker markieren. Bei Bedarf werden dann die einzelnen Takte wiederholt. Im Falle einer Orchesteraufnahme wird der Klangkörper, das Orchester, als Ganzes aufgezeichnet. Das versichert die Homogenität des Zusammenspiels. Lediglich einzeln stehende Kadenzen der Soloinstrumente

werden im Ausnahmefall allein im Overdub-Verfahren aufgenommen. Passagen, die mehrere Interpretationsmöglichkeiten erlauben, werden in verschiedenen Varianten festgehalten. In der Nachbereitung der Produktion entscheiden Tonmeister, Künstler und Produzent über die bestmögliche und vor allem am besten klingende Variante.

Der Zeitaufwand einer Studioproduktion ist aufgrund der vielen wiederholten Einspielungen – bis zur Perfektion – viel größer als der nur einmal durchgespielten Konzertprogramme.

5.1. Digital Concert Hall

Das 2008 online gegangene Live-Streaming der Philharmonischen Konzerte ist eine neue Art des Konzerterlebnisses, die städtnig mehr Zuschauer bekommt. Da auch hier ein hohes Niveau verlangt und geboten wird, ist eine gute Zusammenarbeit zwischen Bild- und Tonregie notwendig. Die bereits erwähnten Kompromisse in der Mikrofonierung sind ein Teil dessen. Am Konzertabend ist zu beachten, dass die Digital Concert Hall immer einige Minuten vor Konzert online geht und live aus dem Saal sendet. Das von der Bildregie benötigte Stereosignal muss also rechtzeitig bereitgestellt sein. Auch während der Durchführung der dreitägigen Konzertreihen gibt es eine gewisse Vorbereitungszeit. An den ersten Abenden werden die Kameraeinstellungen probiert und kalibriert. Erst der letzte Konzerttag wird im Internet live übertragen. Einzelne optische Veränderungen, vor allem von tontechnischen Belangen, können auch nach den ersten zwei Konzerten vorgenommen werden.

Die Tontechnik selbst kann also auch bis zum Übertragungstag Änderungen im Klangbild vornehmen, um ein optimales Ergebnis zu erhalten. Handelt es sich jedoch um Live-Produktionen, welche über das ganze

Wochenende gemacht werden, hat man keinen Spielraum für klangliche Veränderungen. Der einmal verwendete Klang muss erhalten bleiben, um in der Postproduktion alle Daten verwenden zu können ohne klangliche Unterschiede zu hören.

6. Postproduktion

6.1. Nachbereitung der Studioproduktionen in der Philharmonie

Die Postproduktion wird je nach Auslastung der Tonmeister entweder selbst durchgeführt oder an externe Tonmeister abgegeben. Da die Philharmonie als Konzerthaus neben den Philharmonischen Konzerten auch für viele Veranstalter die Räumlichkeiten und die Technik vermietet, geht die Tätigkeit der Tonmeister weit über die Konzerte der Philharmoniker hinaus. Jeder externe Veranstalter kann beispielsweise eine Beschallung und/oder einen Mitschnitt für seine Veranstaltung bestellen.

Die Philharmonie verfügt für das Mixen und Mastern sowohl über technisch optimale Voraussetzungen als auch über ausgebildetes und erfahrenes Personal. Die Verarbeitung kann zum einen mit einem iMac über das dafür entwickelte Programm Peak Pro von Bias und zum anderen mit Steinberg Wavelab am PC durchgeführt werden. Auch das Pyramix-System im Studio 3 ist für Mix und Master tauglich.

Die Postproduktion einer zu veröffentlichenden Produktion geschieht in Zusammenarbeit mit dem Künstler und dem Produzenten. Gemeinsam debattiert und entscheidet man schließlich über die optimalen Teilaufnahmen, welche im Mix zum Ganzen zusammengefügt werden.

Neben den großen Produktionen des Orchesters stehen auch viele kleinere Aufnahmen der orchesterinternen Kammerensembles an. Vor allem im Bereich der Endfertigung des Mediums greifen die Musiker der Philharmoniker auf das Personal der Philharmonie zurück.

6.2. Konzertaufnahmen und Digital Concert Hall

Die Konzertaufnahmen, die ausschließlich für die Archivierung ange-dacht sind, werden ohne ausführliche Nachbearbeitung abgeschlossen. Im Zusammen mit der Archivierung der Digital Concert Hall in deren On-linedatenbank, werden auch bei den Live-Aufnahmen kleinere Ausbesserungen getätigt. Während im Bild eventuelle Fehler verbessert werden, können auch in der Tonproduktion zur Archivierung des Konzertes Schönheitsfehler behoben werden.

7. Zusammenfassung

Die Philharmonie mit ihrer 47-jährigen Geschichte und den inzwischen 128 Jahre alten Berliner Philharmoniker sind eine weltweit einzigartige Institution. Sowohl das Orchester als auch das Haus sind Zeitzeuge vieler geschichtsträchtiger Momente, auch weit über die der klassischen Musik hinaus. Das Orchester überlebte Weltkriege, Wirtschaftskrisen und sah wie Berlin geteilt und wiedervereint wurde. Geleitet von Bülow, Furtwängler und Karajan erlangte es weltweiten Ruhm und spielte sich bis heute zu einem der besten Orchester der Welt. Die „neue“ Philharmonie zu Berlin entwickelte sich als Heimat der Berliner Philharmoniker zu einem Wahrzeichen der Hauptstadtmetropole.

Die, unter anderem auch in der tontechnischen Entwicklung, gesetzten Maßstäbe sind eine bleibende Bereicherung für die Nachwelt. Der aktuell

erreichte Qualitätsstandard der Tonproduktion arbeitet auf höchstem Niveau. Begünstigt ist die Qualität durch die genutzte, hochwertige Technik und durch ein hauseigenes Tonmeisterteam, welches ganztägig im Haus arbeitet und somit die technischen Gegebenheiten und Infrastruktur makellos verinnerlicht hat. Die kontinuierliche Instandhaltung und Verbesserung des Geschaffenen und Erbauten ist an diesem Haus selbstverständlich.

8. Literaturverzeichnis

- Interview mit Klaus-Peter Gross, Tonmeister der Philharmonie Berlin, vom 23.06.2010
- Variationen mit Orchester, Berlin 2007
- Misha Aster, „Das Reichsorchester“, Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus, München 2007
- Stiftung Berliner Philharmoniker (Hg.), Rückblick. Augenblick. Ausblick. 40 Jahre Berliner Philharmonie, Berlin 2003
- Hans von Bülow, ausgewählte Schriften, Bd. II, Leipzig 1911
- Berta Geißmar, Musik im Schatten der Politik, Zürich 1985
- Peter Muck, Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester, Tutzing 1982
- Stargard-Wolff, Wegbereiter großer Musiker, Berlin 1954
- Edgar Wisniewski, Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal als Zentralraum, Berlin 1993
- Akustik und musikalische Aufführungspraxis, Verlag Bochinsky 2004
- Handbuch für Tonstudioteknik, Saur 1997
- Der Tonmeister, Schiele&Schoen 2010
- Handbuch der Audiotechnik, Springer 2008
- www.berliner-philharmoniker.de/en/berliner-philharmoniker/orchestergeschichte
- www.schoeps.de/en/products/categories/overview-mod-mi
- www.neumann.com/?id=current_microphones&lang=de
- <http://www.stagetec.com/en/audio-technology-products/mixing-consoles/aurus.html>